

Spiegel-Geschichten oder die Geburt einer festen Erzählerinstanz

1. „*Wer hat mit meiner Zunge gesprochen?*“ A la recherche du sujet perdu

1956 erscheint Nathalie Sarraute's *L'Ère du soupçon*¹, ein Essayband, der dem Gedanken-
gut des *Nouveau Roman* folgt, eine Bewegung, die in Frankreich seit den 50er Jahren das
literarische Schaffen prägte, programmatisch gegen das konventionelle Erzählen auftritt
und die Fragwürdigkeit der Erzählerposition erörtert. Gleichzeitig teilt im deutschen
Sprachraum Adorno 1958 in seinen *Noten zur Literatur I.* seine Gedanken über den
„*Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*“ mit: Die Stellung des Erzählers
wird „heute durch eine Paradoxie [bezeichnet]; es lässt sich nicht mehr erzählen, wäh-
rend die Form des Romans Erzählung verlangt.“² Kurz danach, zwischen 1959/60 hin-
terfragt Ingeborg Bachmann als erste Dozentin der Frankfurter Universität die Funktion
des schreibenden, sprechenden Subjekts und legt fest, dass in den modernen Werken das
Ich als „ein Ich ohne Gewähr“³ erscheint, als wäre es „die Hypostasierung einer reinen
Form“⁴, welche keine bestimmte Persönlichkeit mehr hat, keine „feste Größe“⁵ mehr ist
und zahlreiche Verwandlungen übersteht. „Zerfallen ist die Identität der Erfahrung, das
in sich kontinuierliche und artikuliert Leben, das die Haltung des Erzählers einzig ge-
stattet.“⁶ – so Adorno, und „[...] nur so lange das Ich selber unbefragt blieb, solange man
ihm zutraute, daß es seine Geschichte zu erzählen verstünde, war auch die Geschichte

- 1 Sarraute, wie auch später Bachmann in ihrem Essay *Das schreibende Ich*, stellt eine radikale
Änderung der Romanfigur fest, die alle Charakteristika verloren hat: ihre Ahnen, ihr Haus, ihre
Gegenstände, ihre Eigenschaften und Kleider, letztendlich auch ihren Körper, ihr Gesicht, ihren
Namen und den Glauben des Lesers und des Autors an ihn. („...non seulement le romancier
ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n' arrive plus à y croire.“).
Sarraute, Nathalie: *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris: Gallimard 1956, S. 56-57.
- 2 Adorno, Theodor W.: *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*. In: *Gesammelte
Schriften. Noten zur Literatur*. Bd. 11. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno,
Susan Buck-Morss, Klaus Schulz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 41.
- 3 Bachmann, Ingeborg: *Werke*. Bd. 4. *Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*. Hg. von Chri-
stine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auf-
lage), S. 218.
- 4 Ebd., S. 218.
- 5 Ebd., S. 234.
- 6 Adorno 1998, S. 42.

von ihm garantiert.“⁷ – schreibt Bachmann. In den Werken nach dem zweiten Weltkrieg ist es unmöglich geworden, aus der Position eines einheitlichen Ich zu sprechen, das sich mit seiner eigenen Geschichte identifizieren oder mit Hilfe der Sprache sich selbst als Ganzes zu begreifen weiß. Jedoch ist die existenzielle Krisenerfahrung des Ich bereits zentrales Thema um die Jahrhundertwende. 1886 hat Ernst Mach in seiner *Analyse der Empfindungen* „die Souveränität des Ich als Zentrum des abendländischen Denkens in Frage [gestellt] und so gleichsam den Hintergrund für die disparaten Ich-Entwürfe in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts [geschaffen].“⁸ Als 1902 Fritz Mauthner in seinen *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* die sprachliche Unartikulierbarkeit menschlicher Erlebnisse beklagt, heißt es in dem berühmten, viel zitierten Brief des Lord Chandos folgendes: „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.“⁹ Sechzehn Jahre später erscheint Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*, der die abendländische Metaphysik und ihre Fixierung auf sprachliche Mittelbarkeit von Grund auf umstürzt. So gesehen sind die Eigenschaftslosigkeit eines Ulrich (Robert Musil) oder die Namenlosigkeit und Herkunftslosigkeit eines K. (Franz Kafka) und die Sprachlosigkeit des Lord Chandos paradigmatisch sowohl für die Epoche der Jahrhundertwende, als auch für die des 20. Jahrhunderts. Diese Figuren sind nicht nur Paradebeispiele einer dissoziierten, aufgelösten Existenz, sondern auch Vorläufer künftiger (post)moderner Figuren und Verkörperung eines schriftstellerischen Dilemmas, wobei weniger die Frage „Wer bin ich?“ relevant ist, sondern vielmehr diese: „Wer spricht, wenn der Erzähler aus dem Textgewebe herausfällt?“.

Gerade in den Werken von Ingeborg Bachmann, Erbin der literarischen Tradition der österreichischen Jahrhundertwende und Mitglied der revolutionären Schriftstellergeneration der Nachkriegszeit (Handke, Aichinger, Celan etc.), ist die Suche nach einer festen Erzählerinstanz von primordialer Bedeutung. Bereits die ersten Erzählungen machen die Unsicherheit der Ich-Figur zum großen Thema: „In der Entindividualisierung der Hauptgestalt, aber auch in der austauschbar-modellhaften Anlage der Nebenfiguren verdichtet Bachmann die Infragestellung des Subjekts als Ich ohne Gewähr.“¹⁰ Die fortwährende Abwechslung der Ich- und Er-Formen der Erzählungen *Das dreißigste Jahr* und *Ein Wildermuth*, die Vielfalt der Ich-Entwürfe¹¹ der Hauptfiguren, sowie deren

7 Bachmann 1978, Bd. 4., S. 230.

8 Stoll, Andrea: Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1991, S. 141.

9 Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt am Main: S. Fischer 1951, S. 12.

10 Stoll 1991, S. 142.

11 Ebd., S. 149.

Konfrontation mit den „Zerrbilder[n] [ihrer] früheren Identität“¹² bereiten die zentrale Problematik der späteren *Todesarten*-Texte vor, in welchen der von der weiblichen Figur (Ich) geschriebene Text von der männlichen (Er) weitergeschrieben wird, indem das schreibende Weibliche als fiktives Geschöpf ihres eigenen Textes ausgelöscht wird. Das, was Andrea Stoll über die Erzählung *Das dreißigste Jahr* behauptet, nämlich dass die „dissoziative Struktur des Prosatextes spiegelbildlich das psychische Zustandsbild seines Protagonisten [reflektiert]“¹³, und dass das „Ich ohne Gewähr“ auf der erzählerischen Ebene eine „Prosa ohne Gewähr“¹⁴ impliziert, gilt auch für den Roman *Malina*. In der Erzählung *Ein Wildermuth* werden der im ersten Teil dominierende unpersönlich-objektive Er-Erzähler und der im zweiten Teil monologisierende Ich-Erzähler zwar konsequent auseinander gehalten, wird die Sicherheit der Ich-Form („Ich empfehle mich. Ich bin es, der geschrieen hat.“¹⁵) gerade durch den Erzähler unterminiert: „Wer hat bloß in meinem Gehirn genächtigt? Wer hat mit meiner Zunge gesprochen? Wer hat geschrieen aus mir?“¹⁶ – heißt es am Ende der Erzählung. So ist „der Monolog als signifikante Form, als struktureller Bedeutungsträger höchst ambivalent: die in den letzten Zeilen gipfelnde Kraft monologischen Sprechens zeugt sowohl von der Macht als auch von der Ohnmacht des im Leerraum sprechenden Subjekts und problematisiert somit den Begriff einer autonomen, subjektiven Authentizität.“¹⁷ In diesem Sinne ist die Erzählung *Undine geht* nur ein weiterer Schritt auf der Suche nach der verlorenen Subjektposition, auch wenn die Interpreten sie radikal von den anderen Erzählungen trennen, weil sich in „der Kunstfigur Undine die unmittelbare Verbundenheit von Erinnerung und Schreibbewegung erstmals in der explizit formulierten Perspektive eines weiblichen Ich“¹⁸ konzentriert. Die in der *Undine*-Erzählung gewonnene Ich-Erzähler(in) ist jedoch beileibe nicht als endgültig gefundene weibliche Erzählerposition zu betrachten, weil die Unentscheidbarkeit der Identität des Sprechenden am Ende der Erzählung nicht nur dessen Geschlecht, sondern auch dessen Authentizität offen lässt. Undine ist nur eine der vielen künstlerischen Projektionen, die neben Orpheus, Kagan oder Malina, ein Autorschafts-

12 Ebd., S. 149.

13 Ebd., S. 166.

14 Ebd., S. 166.

15 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 2. Erzählungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 251.

16 Ebd., S. 252.

17 Swales, Erika: „Die Falle binärer Oppositionen“. In: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München 1984, S. 74.

18 Stoll 1991, S. 190. Auf diese Weise wird die letzte Erzählung des Bandes *Das dreißigste Jahr* als erste Artikulation einer autonomen, sich als Subjekt definierenden, „weiblichen“ Ich-Erzählerin interpretiert und daher dem maskulinen Erzähler gegenübergestellt und in die Nähe der *Todesarten*-Texte gerückt. Vgl. Baackmann, Susanne: „Beinahe mörderisch wahr.“ Die neue Stimme der Undine. Zum Mythos von Weiblichkeit und Liebe in Ingeborg Bachmanns *Undine geht*. In: The German Quarterly 68 (1995), S. 45-59., hier S. 46.

modell verkörpert, von dem aus sich erzählen lässt. Die Fragestellung bezüglich des sprechenden Subjektes des *Wildermuth*-Textes wird auf eine Weise im *Malina*-Roman wiederholt, dass gerade die im *Undine*-Text gewonnene „weibliche“ Erzählerinstanz am Ende des *Malina*-Romans neulich zum Scheitern verurteilt wird.

Bei der Suche nach dem verlorenen Subjekt scheint die Analyse der Spiegelszenen in den Werken von Bachmann besonders hilfreich zu sein, da der Spiegel „die neuzeitliche Subjektivität [...] in ganz ausgezeichnete Weise [zum Sprechen und zur Sprache zu bringen], vermag, indem er „das Schweigen des Subjektes vor sich selbst“ gleichzeitig bricht und wahr.¹⁹ In diesem Sinne wird der Spiegel im Laufe des 19. Jahrhunderts zum gängigen Symbol der Dissoziation und existentiellen Krise des Ich – eng verbunden mit der Doppelgänger- sowie Schattenproblematik der Romantik (Chamisso, Hoffmann). Bachmann bedient sich ebenfalls des Motivs, um die Gespaltenheit ihrer Figuren, sowie deren Zerrissenheit zwischen gesellschaftlicher Maskerade und eigentlicher Identität zu veranschaulichen. In ihren Werken verwandelt sich der Spiegel in einen lebendigen Spiegel, der nicht ein herkömmliches Spiegelbild, als Abbild des Subjektes zeigt, sondern die verborgene, unsichtbare Identität. In dem Moment des Eintretens in den Spiegel wird die Subjektivität im traditionellen Sinne aufgelöst, indem die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt fallen, um – mit Benjamin gesprochen – die verfallene *Aura* des Menschen wiederherzustellen.²⁰ Eine derartige Verweigerung des herkömmlichen Spiegelbildes ist zugleich die Verweigerung jedweder Sinngebung und Bedeutung, weil das fehlende Spiegelbild das Ende der symbolischen Ordnung markiert. Die Möglichkeit eines Austrittes aus den Sinngebungen wird folglich an einem Ort lebbar, wo sich Subjekt und Objekt, Ich und Nicht-Ich, Welt und Sprache notwendigerweise voneinander trennen sollten.²¹

19 Konersmann, Ralf: Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988, S. 28.

20 Die Definition der Aura: „einmalige Ferne so nah sie sein mag“. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 2. Fassung, In: Gesammelte Schriften. Band I./2. Teil. Hg. Von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 400. Nach Benjamin verfügt der Mensch des 19. Jahrhunderts über keine mimetische Erfahrungsform mehr, weil sein Körper zum Menschenmaterial, zum Warenprodukt degradiert wurde. Der Masken tragende Spießbürger hat nur eine enteignete Erfahrung, aber keine auratische, während derer er in die Dingwelt eindringen könnte oder sich mit seinem verlorenen Leibraum vereinigen könnte. In dem auratischen Erlebnis wird das mimetische Vermögen wiederhergestellt, indem die Schranken zwischen Objekt und Subjekt fallen und die Subjektivität verdrängt wird. Vgl. Torsten, Meiffert: Die enteignete Erfahrung. Zu Walter Benjamins Konzept einer „Dialektik im Stillstand“. Bielefeld: Aisthesis 1986, S. 107-109.

21 Eiblmayer betrachtet eine veränderte Form des Sehens als Möglichkeit der Frau, aus dem Bildstatus und den mythisierten, symbolischen Zuschreibungen männlicher Ordnung auszutreten: „Das befreiende Moment liegt ja gerade in der Überschreitung der ‚Kategorien‘, also darin, dass die scheinbare Eindeutigkeit der Grenze zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem Menschen und dem Kunstwerk [...] in Frage gestellt wird.“ Eiblmayer, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Reimer 1999, S. 138.

Bachmann aber eliminiert gerade diese ursprüngliche Funktion und das in Bewusstsein ihrer doppelt anvisierten Zielsetzung: um einerseits von dem dualistischen System der Welt zu befreien, andererseits aber jene Subjektposition zu finden, von der aus das Subjekt seinen „eigenen Bildstatus sichtbar“ macht und dies auch „künstlerisch reflektiert“.²² Während dieser dialektischen Bewegung zwischen Selbstvernichtung und Selbstschöpfung wird auf den an sich „eigenschaftlosen“²³ Spiegel, als „Ort ohne Ort“²⁴ zurückgegriffen. In Bachmanns Spiegelszenen werden zwei Aspekte gleichzeitig reflektiert: Zum einen veranschaulicht der Spiegel den *Ort* der Auseinandersetzung der verunsicherten Figur mit sich selbst (bzw. mit ihrem Doppelgänger), zum anderen verkörpert der Spiegel das *Prinzip* des Schreibens, das die Schwankungen zwischen den Erzählerpositionen zum Vorschein bringt, deren Einsatz und Ziel die Gewinnung einer autonomen Erzählerstimme ist, die das Unsagbare in Worte fassen kann.

2. „... die nasse Grenze zwischen mir und mir“. Undine oder eine weibliche Subjektposition

Die letzte Erzählung des Erzählbandes *Das dreißigste Jahr* nimmt eine besondere Stellung im Band ein, weil sie deren Grundthematik (Austritt aus der bestehenden Ordnung, Selbstbestimmung der Gesellschaft gegenüber, Sprachproblematik, Erkenntnisproblematik) zwar weiterschreibt, deren Erzählproblematik jedoch mit der spezifischen Sicht einer weiblichen Stimme verbindet. Damit setzt sie sich indirekterweise kritisch mit einem Phänomen – das der *imaginierten Weiblichkeit* – auseinander, das sich, verbunden mit der Problematik des *weiblichen Schreibens*, seit den siebziger Jahren in der Frauenliteratur etablierte.²⁵ Das Motiv des Spiegels wird nunmehr zu einer geläufigen Meta-

22 Vgl. ebd., S. 198.

23 Alexandra Millner stellt im Bezug auf Jelineks Drama *Krankheit oder Moderne Frauen* fest, dass der Spiegel, der an sich „eigenschaftlos, als Nichts, ein „Ort ohne Ort“ ist, idealer Ausdruck des Außenseitertums weiblicher Randfiguren einerseits, und deren Weigerung, sich an die Ordnung anzupassen andererseits, sein kann. Vgl. Millner, Alexandra: *Spiegelwelten – Weltenspiegel: zum Spiegelmotiv bei Elfriede Jelinek, Adolf Muschg, Thomas Bernhard, Albert Drach*. Wien: Braumüller 2004, S. 49., 67.

24 Ebd. S. 49., 67.

25 Hier sind vor allem die französischen Theoretikerinnen zu nennen: Cixous: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens* (1977), Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist* (1971), Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache* (1978). Zu dem Thema der „imaginierten Weiblichkeit“ war die gleichnamige Arbeit von Silvia Bovenschen im Jahre 1979 maßgebend, welcher später das Werk von Anna-Maria Stuby: *Frauen: Erfahrungen, Mythen, Projekte* (1985) und Sigrid Weigels und Inge Stephans Buch *Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturkritik* (1988) folgten. Silvia Eiblmayer versuchte 1993 in den bildenden Künsten den Bildstatus der Frau im 20. Jahrhundert nachzuweisen: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. (1993)

pher zur „Beschreibung weiblichen Selbstverhältnisses unter Kontrolle des männlichen Blicks“²⁶ und thematisiert als solches den Bildstatus der Frau in der abendländischen, patriarchalischen Gesellschaft. Demgemäß sind Frauen als Bild „in eine Ordnung eingeschlossen, deren soziale und diskursive Mechanismen sie als *Gesellschaftswesen* ausschließen“²⁷. Die Kluft zwischen den *alltäglichen* Frauen und „dem gigantischen Figurenpanoptikum“²⁸ *imaginiert*er Frauen in der Literatur scheint unüberbrückbar zu sein. Das Diktat der Bilder schafft typisierte Weiblichkeitsmythen und Rollen, die die Frauen entweder mystifizieren und verehren oder aber instrumentalisieren und erniedrigen.²⁹ Nicht einmal der Spiegel vermag ihr wahres Gesicht zurückzugeben, da er nur noch Blicke der Anderen registriert. Um ein anderes, mit sich selbst identisches Frauenbild zu erschaffen, gilt es, die geläufigen Muster zu entzaubern und zu de-mystifizieren.³⁰ Das Novum des *Undine*-Textes besteht gerade darin, dass während in dem Monolog von Undine jene weibliche Schreibweise zustande kommt, „wo sich das Weibliche manifestieren kann“³¹, mit der von Paracelsus, De la Motte Fouqué und Giraudoux geprägten Undine-Tradition gebrochen wird, welche Undine als stumme Oberfläche männlicher Projektionen und Phantasmagorien behandelt.³² Bachmann verwirklicht in Undine jene Figur, die sich ihres Objektstatus’ bewusst ist („Doch vergeßt nicht, daß ihr mich gerufen habt in die Welt, daß euch geträumt hat von mir, der anderen, dem anderen, von eurem Geist und nicht von eurer Gestalt...“³³) und sich selbst als autonomes, authentisches

26 Weigel, Sigrid: Der schielende Blick. In: Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturkritik. Mit Beitr. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin: Argument 1985, S. 85.

27 Baackmann 1995, S. 47.

28 Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 13.

29 Vgl. Weigel 1985, S. 98., Baackmann 1995, S. 47., Eiblmaier 1999, S. 12., 31.

30 Vgl. Weigel 1985, S. 98., Eiblmaier 1999, S. 137-138.

31 Fassbind-Eigenheer, Ruth: Undine oder die nasse Grenze zwischen mir und mir: Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos; von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1994, S. 166.

32 Eine der ersten wichtigen Analysen über Bachmanns Umgang mit Mythen und Frauenbildern ist Schuschengs *Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggerts* (Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1983) und Christa Gürtlers *Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth* (Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1983). In den neunziger Jahren sind es Nawab El Mona (*Ingeborg Bachmanns Undine geht. Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit Friedrich de la Motte-Fouqués Undine und Jean Giraudoux' Ondine*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993), Ruth Fassbind-Eigenheer (1994) und Susanne Baackmann (1995), die den Undine-Mythos wiederum zum Thema machen. Vor kurzem veröffentlichte Bettina von Jagow ihre Arbeit über Bachmanns Mythologieverfahren (*Ästhetik des Mythischen: Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*. Köln / Wien: Böhlau 2003).

33 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 260.

Subjekt setzt. Die Bachmannsche Undine vereinigt in sich eine Suche nach der *narrativen* Selbstbestimmung als weibliche *Erzählerinstanz* und eine nach der *existenziellen* Selbstbestimmung als authentisches, weibliches Subjekt. Die Rednerin wird „hier nicht wieder zum Objekt der Rede, indem sie über sich spricht, sondern sie versucht, eine eigene Subjektposition zu finden, indem sie *sich* spricht“.³⁴ Laut Nawab ist Undine als „unechte Wassernixe“³⁵ aufzufassen, weil diese weder in der bestehenden patriarchalischen Ordnung, noch in dem mythischen Bild der Undinen zu fixieren ist, sie rebelliert „gegen das Netz von Projektionen, die ihre Identität bisher scheinbar gekennzeichnet haben.“³⁶ Schuscheng hinterfragt die traditionellen Eigenschaften der Undine-Gestalten und stellt die Andersartigkeit der Bachmannschen Figur fest: sie kann weder als „dämonische Verführerin“, noch als eine kindlich-vegetative Gestalt interpretiert werden.³⁷ In Undine erstet nicht einmal „die romantische Idee der Frau als Naturwesen“ auf, weil die Naturmetaphorik und die Wasserwelt hier eher als „Gegenraum“ und als „Zuflucht“ zu verstehen sind.³⁸

Interpretiert wird die enigmatische Figur von Undine als Allegorie (oder auch Symbol, Metapher und Chiffre)³⁹ der Kunst schlechthin; als absolut Liebende⁴⁰; als utopisches Naturwesen und Elementargeist⁴¹, dem das „Prinzip Hoffnung“ ebenso innewohnt, wie das Wissen über die „Zerbrechlichkeit der Grenzen“⁴². Weiterhin als Außenseiterin und Randfigur, die sich selbst nur *ex negativo* bestimmen kann⁴³, sich den üblichen Zeit- und Ortsdimensionen entzieht⁴⁴, und in dem Nicht-Ort des Wassers ihr Zuhause hat. Susanne Baackmann situiert die Undine-Figur ganz im Imaginären, insofern nicht Undine „Hans durch ihr Rufen [entwirft], sondern Hans entwirft sie, indem er sie als die ihn Rufende imaginiert.“⁴⁵ Undine verkörpert im Grunde genommen „die Begegnung des männlichen Subjekts mit sich selbst“⁴⁶. Die Rezipienten sehen den Einsatz der Erzäh-

34 Baackmann 1995, S. 46., aber auch Fassbind-Eigenheer 1994, S. 147.

35 Nawab 1993, S. 75.

36 Ebd., S. 97.

37 Schuscheng 1983, S. 134-137.

38 Ebd., S. 134-137.

39 Fassbind-Eigenheer 1994, S. 130. Klaubert interpretiert die Figur von Undine als Symbol für „Wahrheit, reine Sprache, und totale, fraglose Liebe“ und für die Utopie. In: Klaubert, Annette: Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann: Malina im Kontext der Kurzgeschichten. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1983, S. 23.

40 Fassbind-Eigenheer 1994, S. 136., Klaubert 1983, S. 23.

41 Klaubert 1983, S. 33-34., Nawab 1993, S. 67., Fassbind-Eigenheer 1994, S. 75.

42 Fassbind-Eigenheer 1994, S. 75.

43 Nawab 1993, S. 70., Schuscheng 1983, S. 105, Baackmann 1995, S. 50., S. 54., Jagow 2003, S. 68.

44 Nawab 1993, S. 70.

45 Baackmann 1995, S. 55.

46 Ebd., S. 46. Im Folgenden versuche ich zu zeigen, dass dies gerade umgekehrt ist. Die Geschichte präsentiert eine Begegnung mit sich selbst.

lung entweder in der Suche „nach einem neuen Geschlechtsverhältnis zwischen Mann und Frau“⁴⁷, oder aber in der Suche nach der weiblichen Perspektive im Schreiben.⁴⁸ Die Analysen vernachlässigen jedoch jenen Moment, an dem Undine sich kritisch in einer Art Spiegelung mit dem eigenen Mythos auseinandersetzt und als autonome Erzählerstimme zu sprechen anfängt.

Ich liebe das Wasser, seine dichte Durchsichtigkeit, das Grün im Wasser und die sprachlosen Geschöpfe [...], mein Haar unter ihnen, in ihm, dem gerechten Wasser, dem gleichgültigen Spiegel, der es mir verbietet, euch anders zu sehen. Die nasse Grenze zwischen mir und mir...⁴⁹

Ohne diesen ganz am Anfang des Monologs gesetzten Satz wäre die Selbstbestimmung von Undine *ex negativo*, sowie ihre Kritik über die Gesellschaft nicht vorstellbar. Undine „übers Wasser gebeugt“, auf der Schwelle zweier getrennter Welten, redet über sich selbst und über die Gesellschaft wahr, „[b]einahe mörderisch wahr.“⁵⁰ Allein der Wasserspiegel befähigt sie als „Reflexionsfigur“⁵¹ der Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten und die Wirklichkeit mit all den Trug- und Phantasiebildern der Männer zu entlarven. Die eigentliche Anklage gegen die „Ungeheuer namens Hans“ beginnt im Moment der Selbstbespiegelung. Das metaphorische Bild der „nassen Grenze“, die die zwei Ich-Einheiten von Undine widerspiegelt, bildet den zentralen Angelpunkt des Textes. Klaubert fasst die zwei Ich-Einheiten als den Menschen und seine Anima auf, die dazu verurteilt sind, sich nie vollkommen erkennen zu können.⁵² Für Jagow ist Undine selbst die Grenze, insofern sie als Zwischenwesen (Geliebte, Wasserfrau) existiert. Für Baackmann verläuft die Grenze ebenfalls durch die Person der Undine, die „die Differenz zwischen eigenen und fremden, individuellen und kollektiven Imaginationen“ ausdrückt, und konstatiert eine Gespaltenheit der Figur zwischen „eigenem Begehren und verinnerlichten Trugbildern“⁵³. Fassbind-Eigenheer interpretiert den Wasserspiegel als „psychische Zerrissenheit der Frau selbst zwischen ihrer der sprachlichen Artikulation entzogenen Weiblichkeit, dem vor-sprachlichen weiblichen 'mir', und dem vom Logos geprägten Teil ihres Ich, dem männlichen ,mir'“⁵⁴.

Die „dichte Undurchsichtigkeit“ des Wassers, bezogen auf Undines enigmatischen Charakter impliziert das dialektische Verhältnis zwischen Sein und Schein, Erkennen und Verkennen, und verkörpert in einem einzigen Oximoron das herkömmliche Dilemma des Menschen vor dem Spiegel. Die Chiffre der Wassernixe ist im Grunde mit einem

47 Baackmann 1995, S. 55., Fassbind-Eigenheer 1994, S. 144., Klaubert: 1983, S. 23.

48 Stoll 1991, S. 190., Baackmann 1995, S. 45., Schuscheng 1983, S. 117.

49 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 254.

50 Ebd., S. 262.

51 Fassbind-Eigenheer 1994, S. 138., Schuscheng 1983, S. 106., Nawab 1993, S. 107.

52 Klaubert 1983, S. 34.

53 Baackmann 1995, S. 52.

54 Fassbind-Eigenheer 1994, S. 169.

anderen Mythos zu de-chiffrieren, da die Ambivalenz „zwischen Schein und Sein“ die Ovidische Geschichte von Narziss aufgreift, der vor dem Wasserspiegel sowohl akustisch (in Form von Echos Widerhall) als auch optisch (sein eigenes Spiegelbild als Fremdbild) das Dilemma lösen soll: „nicht der eine und das andere“ zugleich zu sein.⁵⁵ Aber selbst nachdem er erkennt, dass er mit seinem eigenen Spiegelbild liebäugelt, kommt es nicht zur Lösung der Krisensituation: „die heillose Subjekt-Objekt Konstellation ist unauflösbar“ für ihn.⁵⁶ Diese Konstellation wird jedoch in der Spiegelszene in der *Undine*-Erzählung aufgelöst, indem der Narziss-Mythos als *poetische* Problematik aufgegriffen wird. Demnach fungiert das Wasser als eigentliche Grenze zwischen der (Dicht)Kunst und dem Dichter selbst, wobei sich der Dichter auf der Seite von Hans befindet, Undine aber „die Kunst, ach die Kunst“ versinnbildlicht. In diesem Sinne ist das Gedicht *Narziß* von Marie-Luise Kaschnitz einleuchtend, in dem, wie auch in der Erzählung Bachmanns, zwischen einem *poetischen* Ich und einem (subjektiven, sozialen) *handelnden* Ich unterschieden wird: „Sehnsüchtiges Ich und Ich/ Zwiesprache haltend nächtlich...“.⁵⁷ Das Wasser als Spiegel-Grenze steht zwischen den in der Nacht miteinander Zwiegespräch führenden Ich-Teilen. Das Ufer, einziger „Ort dichterischen Sprechens“⁵⁸, ermöglicht die poetische Selbstinszenierung des Undine-Ich und der Wasserstrom fungiert als Medium des dichterischen Wortes: „das Wasser nimmt die zurückliegenden Erinnerungen eines erinnernden Ich in sich auf und verwandelt sie in Poesie.“⁵⁹ Das Wasser, in Begleitung von Undines „Gelächter“⁶⁰, erschafft jene (sich) reflektierende Poesie, die nach Schlegels Ironie-Theorie die „absoluten Antithesen“ von Selbstschöpfung (Ich) und Selbstvernichtung (Ich) in einer Dialektik aufzulösen hat, den Freiraum der Kunst sichert und zur Erkenntnis der Welt verhilft.⁶¹ Durch die reflektierende, „ironische“ Wasseroberfläche wird die Autonomie einer Stimme, der Freiraum

55 Renger, Almut-Barbara: Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace. Stuttgart: Metzler 2002, S. 7-8.

56 Ebd., S. 10.

57 Kaschnitz, Marie-Luise: *Narziß*. In: Neue Gedichte. Hamburg: Claassen 1957, S. 52.

58 Stoll 1991, S.169.

59 Ebd., S. 190.

60 Das Lachen von Undine dient in diesem Sinne nicht nur der Entlarvung, sondern auch der Verwässerung der Grenzen und brennt „ein Loch“ in das bestehende System.“, vgl. bei Görlacher, Evelyn: Zwischen Ordnung und Chaos. Darstellung und Struktur des Lachens in zeitgenössischen Texten von Frauen. Hamburg: Kovač 1997, S. 55.

61 Vgl. Schlegel: *Athäneum-Fragmente und die Interpretation* von B. Gaál Márta. Der Schlegelsche Ironie-Begriff nimmt die Form eines Paradoxons auf, indem Schlegel behauptet, dass die „romantische Ironie“ „absolute Antithesen“ in einer Synthese zu vereinigen mag. Der „unauflösbare Widerstreit“ der Antithesen ergibt eine spiralförmige Form der Dialektik, welche in die Unendlichkeit zeigt und welche in der „Freiheit“ (Freiraum der Kunst) aufzulösen wäre. Schlegel bezeichnet „Selbstschöpfung“ und „Selbstvernichtung“ als Antithesen, die in der „Selbstbeschränkung“ aufzulösen wären. B. Gaál Márta: *Romantikus ironia-transzcendentális ironia. A német romantika és A. Blok*. Budapest: Tankönyvkiadó 1992, S. 35.

des Subjektes gewährleistet, dessen Identität und Geschlecht aber nicht mehr eindeutig fixierbar sind:

Ich bin unter Wasser. Bin unter Wasser. Und nun geht einer oben und haßt Wasser und haßt Grün, und versteht nicht, wird nie verstehen. Wie ich nie verstanden habe.

Beinahe verstummt,
beinahe noch
den Ruf
hörend.

Komm. Nur einmal.
Komm.⁶²

In der Aneinanderkoppelung von physischer und akustischer Spiegelung bleibt offen, ob die letzten Sätze auf Undine oder auf Hans bezogen werden sollten. Das Ende nimmt motivisch den Anfang wieder auf: Undine, gebeugt übers Wasser, auf der Schwelle von der Erden- und der Wasserwelt, „redet“ im Moment der Spiegelung „wahr“. Zwar ist es am Anfang Undine, die „nicht aufhören kann“, den Namen von Hans „zu rufen“, aber am Ende kann der widerhallende Ruf „Komm. Nur einmal komm.“ sowohl Hans als auch Undine zugeordnet werden. Der Echo-Charakter des Textes wird folglich bis zum Ende der Erzählung durchgehalten, die nicht aufhört, zwischen ihren Antithesen (Gehen-Kommen, Sprechen-Schweigen) zu schweben.⁶³ Die Bewegung vollzieht sich aber nicht nur zwischen „Rufen und Hören“ und „Gehen und Kommen“ – wie Jagow behauptet –, sondern auch zwischen *Rufen* und *Verstummen*, eine Bewegung, die die Erzählung *Ein Wildermuth*, sowie den Roman *Malina* grundsätzlich bestimmt. Der letzte Ruf, der die Präsenz des Verschwindenden noch wahr, erinnert an die Endszene des großen Romans *Malina*, in dem eine Stimme nach dem Verschwinden des Ich aus der Wand zum letzten Mal „Ivan“ ruft.

3. Die „trockene, harte Stimme von Malina“. Malina où le sujet retrouvé?

Aus einem Interview mit Bachmann anlässlich des Romans geht deutlich hervor, dass die Figur Malinas, sowie der Roman selbst als „geistiges Abenteuer“⁶⁴, als eine schrift-

62 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 263.

63 Dieser zyklische Charakter wird unterstrichen durch die Iterativität der Geschehnisse: „einen Fehler immer wiederholen“, „wieder auftauchen“, „Für das Ende, was kein Ende findet. Es war nie zu Ende.“, „immer wieder“ etc. Vgl. Jagow 2003, S. 66: „Das ‚beinahe‘ beschreibt den Schwellenzustand, der den Augenblick des Anfangs und des Endes markiert. [...] Es ist die zyklische Struktur, die ohne Ende auf ein immer wiederkehrendes Rufen und Hören anspielt.“

64 Vgl. dazu Alain Robbe-Grillet: „Ich glaube, daß eine der bedeutenden, allerdings mißverstan-

stellerische Auseinandersetzung mit der Position des Erzählers zu betrachten ist:

Daß ich immerzu nach dieser Hauptfigur gesucht habe. Daß ich wußte: sie wird männlich sein. Daß ich nur von einer männlichen Person aus erzählen kann. Aber ich habe mich oft gefragt: warum eigentlich? Ich habe es nicht verstanden, auch in den Erzählungen nicht, warum ich so oft das männliche Ich nehmen mußte. Es war nun für mich wie das Finden meiner Person, nämlich dieses weibliche Ich nicht zu verleugnen und trotzdem das Gewicht auf das männliche Ich zu legen...⁶⁵

Bachmann liefert in dem Roman nicht nur ein Paradebeispiel einer gespaltenen Identität, sondern sie verknüpft damit die Problematik des Erzählens selbst. Ein Ich mit „geträumter Identität“⁶⁶ will sich gegen zwei Männer (Malina und Ivan) definieren und mit Hilfe des Erzählens (des Schreibens) seiner „dunklen Geschichte“ die innere Zerrissenheit seiner Person auflösen. Der ganze Roman kreist eigentlich um Momente, wo das weibliche Ich zu Wort kommt, sich erinnert und seine Geschichte(n) erzählt: eine Erzählsituation, die uns aus der *Undine*-Erzählung wohl bekannt ist. Eine „absolut Liebende“ erzählt rückblickend von einem Mann (vgl. Hans-Ivan), der an ihr Verrat begangen hat, ein „innerer Monolog“, der die Wirklichkeit der patriarchalischen Gesellschaft und die mörderische Praxis des Alltags entlarvt. Nach dem Monolog verschwindet die Sich Erinnernde im Spalt der Wand (vgl. Wasser) und es bleibt eine männliche Figur übrig: Malina. Der Text schwebt zwischen einem erzählten Ich und einem Erzähler-Ich, welches aber seine schriftstellerischen Fähigkeiten immer wieder in Frage stellt, schließlich das Erzählen aufgibt und seine „Geschichten“ seinem „überlegenen, rationalen“ Doppelgänger übergibt. Während im *Undine*-Text die Gespaltenheit der Ich-Einheiten in ein und derselben Figur verläuft, wird das erzählerische Problem im *Malina*-Text von zwei Figuren verkörpert. Der Einsatz ist aber in beiden Fällen, die ganze Wahrheit auszusprechen, die Erinnerungsfragmente und die inkohärenten Geschichten zu einem Erzählganzen zusammenfügen zu können. Der Kampf eines poetischen Ich mit einem handelnden, subjektiven Ich, der mit der Geburt einer Erzählerinstanz endet, die sich autonom behaupten kann, dessen Erinnerungsvermögen „unmenschlich“ ist (Malina, als Historiker und Sammler von Geschichten mit letalem Ausgang und Undines „unmenschliches Gedächtnis“⁶⁷); der ohne Absichten und Pläne ist (Undine: „Ich habe [...] keine Forderung,

denen Erklärungen des nouveau roman [...] die war, daß man sagte, daß das Abenteuer des Schreibens eine Suche nach dem sei, was das Ich ist, nach dem, was ich tue, was die Welt ist und was zwischen der Welt und mir ist. Gerade dieses geistige Abenteuer war es, das die Leser [...] so überraschte.“ Robbe-Grillet, Alain: *Neuer Roman und Autobiographie*. Übers. von Hans Rudolf Picard. Konstanz: Universitätsverlag 1987, S. 10-11.

65 Interview mit Toni Kienlechner am 9. April 1971. In: Bachmann, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1983, S. 99.

66 Bachmann 1984, Bd. 4., S. 218.

67 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 260.

keine Vorsicht, Absicht, keine Zukunft“⁶⁸, Malina: „Malina hat also keine Ansichten, nur für den täglichen Gebrauch [...], vor der Maschine ist er ansichtenlos“⁶⁹); der Tatsachen statt Gefühle vermittelt (Undines Gesetz der Einsamkeit, oder Malina mit seiner distanzierten Perspektive „er ist leidenschaftlich gleichgültig“⁷⁰); und der für die anderen undurchschaubar und enigmatisch ist (Undines Schleier, Malinas Tarnkappe). Dem Faden des *Undine*-Stoffes folgend können die Schwankungen der Erzählerpositionen in dem Roman durch die Aufdeckung der Spiegelszenen rekonstruiert werden. Die wiederholten Spiegelungen und der Übergang vom Spiegel- zum Wandmotiv zeigen die Stationen der Geburt und des Todes einer weiblichen Erzählerstimme, und gleichzeitig die Geburt eines autonomen Erzählers, der geschlechtlich nicht mehr fixierbar ist.

Den eigentlichen Kern des Romans bildet das eingeschaltete Märchen *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagraan*, das einerseits als Variationsgeschichte die Handlung des Hauptgeschehens reflektiert, andererseits in der Figur der Prinzessin Kagraan eine poetische Identifikationsfigur für das Ich schafft.⁷¹ Das Märchen erzählt nicht nur, wie die Prinzessin Kagraan mit Hilfe eines Fremden zur Dichterin reift, sondern ermöglicht das Schreiben für das Ich. Der *Kagraan*-Text zeigt gewisse motivische Korrespondenzen mit dem *Undine*-Text. In beiden Fällen werden das Poetische und die Möglichkeit zum Sprechen durch die Anwesenheit des Anderen (Geliebten) gesichert. Ort der Liebesbegegnung und der (poetischen) Selbstbegegnung ist ein Zwischenort, umgeben von Wasser, wobei das Wasserreich als Gegenpol der menschlichen Ordnung anzusehen ist. Das Motiv des Wassers wird zum anderen im Sinne von Novalis wieder aufgenommen, gebunden an die geistige Neugeburt und die poetische Entwicklung (Einweihung) des Helden. In diesem Zwischenreich, an der Grenze der Menschenwelt begegnet die Prinzessin zum zweiten Mal dem Fremden. „Bei dieser zweiten Begegnung wird die Prinzessin in einer Art *unio mystica* mit dieser Erlösergestalt in eine mystisch-magische, ursprüngliche Poesie eingeweiht und bekommt das „zweite“ Gesicht.“⁷² Dank des Gesanges des Fremden wird die Prinzessin „sehend“, reift zu einer wahren Dichterin, die ihre künftige Liebesgeschichte (Ivan-Ich) „dichten“ und „erzählen“ kann. Dank der Stromlandschaft, die „das feste, das Versteinerte der Sprache gleichsam auflöst“⁷³, kann diese Wahr-sagung in einer „neuen“

68 Ebd., S. 254.

69 Bachmann, Ingeborg: Todesarten-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 1. Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für Fanny Goldmann, Goldmann/Rottwitz-Roman und andere Texte Unter Leitung von Robert Pichl, hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München / Zürich: Piper 1995, S. 337.

70 Ebd., S. 337.

71 Das Märchen ist in dem Roman Teil des „schönen Buches“ (Exsultate Jubilate, Utopie), das die Ich-Figur zu schreiben anfängt, um die Welt zu verbessern.

72 Kohn-Wächter, Gudrun: Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns *Malina*. Stuttgart: Metzler 1992, S. 44.

73 Ebd., S. 82.

Sprache artikuliert werden. Die Prophezeiung der Kagan macht den Text zu einem reflexiven Ganzen, indem der Moment der Begegnung mit dem Fremden (Begegnung mit der Poesie, mit der Kunst⁷⁴) im Roman noch dreimal aufgenommen wird.

Die erste Wiederholung ist eine nachträgliche, weil ganz am Anfang des Romans die Begegnung mit Ivan folgenderweise präsentiert wird:

[...] und stehengeblieben bin ich im Laufen nur, weil im Fenster ein Strauß Türkenbund stand, rot und siebenmal röter als rot, nie gesehen, und vor dem Fenster stand Ivan, weiter weiß ich nichts mehr, denn ich bin sofort mit Ivan gegangen, zuerst bis zum Postamt in der Rasumofskygasse, wo wir zu zwei verschiedenen Schaltern gehen mußten, [...] und schon diese erste Trennung war so schmerzhaft, dass ich am Ausgang, beim Wiederfinden von Ivan, *kein Wort* mehr herausbrachte, Ivan mich nichts zu fragen brauchte, denn es war kein Zweifel in mir, daß ich mit ihm weitergehen musste [...]. Die Grenzen waren bald festgelegt, es ist ja nur ein winziges Land, das zu gründen war [...] ein trunkenes Land...⁷⁵

Die Motive des Märchens sind auffallend präsent: rote Türkenbundlilie, die für die Liebesmystik mit Ivan steht, Schweigen des Geliebten, eine erste Trennung bei der Post, der im Roman noch eine zweite folgen wird, die erste Vereinigung. Während das *Kagan*-Märchen uns in die Tiefe der Zeiten zurückführt, wo es noch keine Länder und keine Grenzen gab, wird das Land der Poesie und der Liebe in dieser Textstelle mit „festen“ Grenzen ergründet. Die erste Begegnung mit Ivan markiert den Anfang des utopischen Buches und die Geburt der Dichterin-Ich. Von diesem Zeitpunkt an arbeitet die Ich-Figur an ihrem „schönen Buch“, *Exsultate Jubilate*, das die Welt zu heilen vermag. Zu diesem Buch gehören auch das *Kagan*-Märchen, sowie die vielen, kursiv gedruckten Textstellen mit dem Anfang *Es wird ein Tag kommen*.... Während dieses erste Treffen von Ivan und Ich auch *figurativ* die Konstellation zwischen der Prinzessin Kagan und dem Fremden wiederholt, bleibt diese in der zweiten Wiederbegegnung verborgen, es ist nur eine Begegnung im Spiegel mit sich selbst.⁷⁶ „*Es wird in einer Stadt sein und in dieser Stadt wird es in einer Straße sein, fuhr die Prinzessin fort, wir werden Karten spielen, ich werde meine Augen verlieren, im Spiegel wird Sonntag sein.*“⁷⁷ Die Prophezeiung wird am Ende des ersten

74 Vgl. Schottelius, Saskia: Das imaginäre Ich: Subjekt und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* und Jacques Lacans Sprachtheorie. Frankfurt am Main: Lang 1990 S. 56.; Hapkemayer, Andreas: Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns: Todesarten und Sprachformen. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1982, S. 20.

75 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 28-29.

76 Wird der Text samt ihrer Figurenkonstellation als eine inwendige „Gedankenbühne“ des Ich aufgefasst, verlieren die Figuren schnell ihre realen Konturen. So kann Ivan auch als Prinzip der Schönheit, oder Prinzip der Hoffnung und Malina als Prinzip des Schreibens und der Fremde als das Poetische schlechthin interpretiert werden. In diesem Sinne sind die Begegnungen im Spiegel – sei es im Schaufenster eines Geschäftes oder in einem herkömmlichen Spiegel – immer „nur“ Selbstbegegnungen des Ich.

77 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 69.



Kapitels wie folgt in Erfüllung gehen: „[...] es wird in den Spiegel gesehen, es ist immer Sonntag, es wird in den Spiegel gefragt, an der Wand, es könnte schon Sonntag sein.“⁷⁸ Diese Spiegelszene ist von zweierlei Bedeutung: es zeigt nicht nur die Wiederbegegnung mit dem Fremden und dem Poetischen, sondern das Auffinden der Identität, indem – wie bei Undine – der Austritt aus dem von männlichen Phantasien fixierten Bild vollzogen wird⁷⁹: „[...] ich kann nur, weil Malina nicht da ist, oft in den Spiegel sehen, ich muß mich im Korridor vor dem langen Spiegel mehrmals drehen, meilenweit, klafertief, himmelhoch, sagenweit entfernt von den Männern.“⁸⁰ Es muss akzentuiert werden, dass das Spiegelerlebnis in dem Spiegel im Korridor vollzogen wird, und nicht – wie eine andere Bespiegelung im Roman – im Rasierspiegel von Malina, der nur eine verstellte Identität oder die Gespaltenheit der Figur auszudrücken vermag. Die Abwesenheit von Malinas Spiegel ist gerade Garantie für die Selbstfindung und für die „Befreiung von den über die Frau existierenden Mythen und Bildern“.⁸¹ Durch die Vereinigung mit dem Spiegelbild wird der Zusammenhalt mit sich selbst erreicht: „[...] ich war einig mit mir [...] Einen Augenblick lang war ich unsterblich und ich“⁸². Zwar liegt der Prozess, wie Schottelius feststellt⁸³, ganz im Imaginären, diese „Imagination“ erlaubt jedoch sich als imaginierende, also als schreibende Dichterin zu entwerfen. Das Ich befindet sich folglich in einem Prozess dichterischer Selbstfindung. Der Spiegel registriert eine doppelte Sehperspektive, indem die eine den Objektstatus der Ich-Figur enthüllt, die andere aber einen Blick in das Reich der Poesie erlaubt. In dem Moment der Auflösung der Grenzen verwandelt sich das

78 Ebd., S. 136.

79 Die Spiegelszene wird sowohl positiv, als auch negativ durch die Rezipienten interpretiert. Hapkemyer und Thau Bärbel betrachtet sie als eine gelungene Utopie, die für einen Augenblick realisierbar wurde. Das Eintreten in den Spiegel ermöglichte sowohl die Selbstfindung des Ich (Bärbel, Thau: Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns. Untersuchungen zum *Todesarten*-Zyklus und zu *Simultan*. Frankfurt am Main: Lang 1986, S. 144), als auch eine Annäherung an das Gewünschte (Utopie) und an das Unsagbare, also an die neue Sprache. (Hapkemeyer 1982, S. 17-19.) Dagmar Kann-Coomann sieht in der Spiegelszene die Verwirklichung des „wahrhaftigen Lebensvollzugs“, des „feiertäglichen, 'anderen' Zustandes“, der ein ästhetisches Erlebnis begleitet. (Kann-Coomann: „...eine geheime langsame Feier“. Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns. Frankfurt am Main: Peter Lang 1988, S. 120.)

80 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 135.

81 Bärbel 1986, S. 144.

82 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 136. Nach Sigrid Schmidt-Bortenschlager geht es hier vielmehr um männliche Weiblichkeitsprojektionen, und die Szene besteht aus einer manifesten Ebene (Positivmerkmale) und einer latenten Ebene, wo eher „der männliche Blick“ gezeigt wird. In diesem Sinne betont sie die „Diskrepanz“ der zwei Ebenen, auch präsent im Wechsel der Tempora (Futurum, Perfektum), Schmidt-Bortenschlager: Spiegelszenen bei Bachmann. Ansätze einer psychologischen Interpretation, In: MAL 1985, S. 43-44. Auch Saskia Schottelius meint, dass „[d]as Ich sich in einer von der Spekulation vorgeschriebenen, festgelegten Rolle [erblickt], die es auf eine glänzende Oberflächlichkeit reduziert.“ (Schottelius 1990, S. 21.)

83 Schottelius 1990, S. 22.

Ich in dem märchenhaften Wesen Kagan, sie wird „sehend“ und prophezeit eine Welt- und Spracherlösung: „*Ein Tag wird kommen, an dem die Frauen rotgoldene Augen haben, rotgoldenes Haar, und die Poesie ihres Geschlechts wiedererschaffen werden...*“⁸⁴ Aus dem Oszillieren des Textes zwischen den einzelnen Textstellen des *Kagan*-Märchens und des Romantextes resultiert auf der temporalen Ebene die Gleichzeitigkeit von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Das „gegenwärtige“ Ich wird „in die Legende einer Frau“ versetzt, „die es nie gegeben hat“⁸⁵ und prophezeit die Zukunft. In diesem Sinne gilt der Teilsatz „ich habe in die Zukunft gesehen“⁸⁶ sowohl für das Ich, als auch für Kagan. Das Ich verschwindet in einem Nicht-Ort des Spiegels⁸⁷ und in einer Nicht-Zeit (vgl. dazu der Riss an der Wand am Ende!), und in diesem zeitlichen Hiatus entsteht für einen Augenblick das goldene Zeitalter mit den vielen Prophezeiungen einer Dichterin (Ich). Die Ich-Figur kann die Begegnung mit dem Fremden, mit dieser „künstlerische[n] Komplementärgestalt“⁸⁸ als eine Begegnung mit dem Poetischen erleben. Schmaus beschreibt diesen Moment als „Selbstspiegelung“, in der das Ich sich selbst *poetisch* konstruiert und seine Unsterblichkeit und Einigkeit artikuliert.⁸⁹ Diese „poetische Selbstinszenierung“ ist kontrafaktischer Natur, wie auch das Ende des Romans, insofern das sprechende Ich verstummt und seinen Platz einem poetischen Ich übergibt.⁹⁰ Die Vereinigung der zwei Ich-Konzeptionen erinnert aber ebenfalls an die *Undine*-Geschichte. Das Wasser in der Badewanne ruft doch jene „nasse Grenze“ in Erinnerung, die Undine als „gerechtes Wasser“ das Sehen erlaubt hat. Alle drei Gestalten: Undine, Kagan und das Ich werden *sehend, also zur Dichterin*, und für alle drei Gestalten gilt die Behauptung Undines „Nie hat jemand so von sich selbst gesprochen. Beinahe wahr. Beinahe mörderisch wahr.“⁹¹ Das Ende des Spiegel-Erlebnisses in *Malina* markiert nicht zufällig der Satz: „Das Wasser in der Badewanne fließt ab.“⁹² Das Wasser, der flüssige Ort des Sprechens verschwindet, und am Ende des Spiegelerlebnisses kehrt die Ich-Figur in die symbolische Ordnung zurück und konstatiert die Uneinheit der eigenen Person.

Eine dritte Wiederbegegnung mit dem Fremden geschieht im zweiten Traumkapitel, das den Schrecken des zweiten Weltkrieges, sowie den Postfaschismus zum Thema macht. Die Begegnung geschieht demgemäß in einem KZ-Lager, und der Fremde stirbt

84 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 136.

85 Ebd., S. 62.

86 Ebd., S. 136.

87 Vgl. Schmaus, Marion: Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 157.

88 Schottelius 1990, S. 60.

89 Schmaus 2000, S. 158.

90 Ebd., S. 158.

91 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 262.

92 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 136.

während des Abtransportes in einem Fluss. Der Tod des Fremden markiert das Ende der Utopievorstellungen und der androgynen Kagan-Fremden-Einheit und führt zum Verstummen der weiblichen Erzählerstimme und zur Aufgabe des utopischen Buches. Nach seinem Tod kann nur „ein Buch über die Hölle“, mit dem Titel *Todesarten* konzipiert werden, dessen Geschichten aber – nach dem Verschwinden des Ich in der Wand – von Malina weitererzählt werden müssen.

Der Tod der Ich-Erzählerin wird in der letzten Spiegelszene präsentiert. Das Ende des Romans nimmt die oben zitierte Spiegel-Textstelle verändert wieder auf. Anstatt: „ich bin in den Spiegel getreten, ich war im Spiegel verschwunden“ heißt es: „[...] ich gehe in die Wand [...] ich bin in der Wand.“⁹³ Nach dem Eintreten in die Wand, ist die Geisterstimme eines „ES“, eines „Nicht-Ich“ kaum noch hörbar⁹⁴: „[...] es ist etwas in der Wand, es kann nicht mehr schreien, aber es schreit doch: Ivan!“⁹⁵ Dieses ES markiert eine subjektlose Instanz, die sich nur noch als Riss an der Wand manifestiert, aber durchaus positiv gedeutet werden kann, weil sie die Geburt einer autonomen, dritten Stimme eines geschlechtslosen ES signalisiert. Der Übergang vom Spiegel zur Wand wird durch die Veränderung des Spiegel-Erlebnisses gekennzeichnet. Während die Kagan-Legende und das auratische Spiegel-Erlebnis eine Vereinigung mit dem, Animus des Ich zeigt, entweder in der Form von Kagan-Fremden-Einheit oder in der Form von Ivan-Ich-Einheit, widerspiegelt sich am Ende ein „gleichgültiges“ Spiegelbild in der Gestalt von Malina. Einer der letzten Sätze lautet folgendermaßen: „Ich setze mich Malina gegenüber, es ist totenstill [...] Ich sehe Malina unverwandt an, aber er sieht nicht auf.“⁹⁶ Malina und das Ich sitzen einander spiegelbildlich gegenüber, und Malina als „gerechter“ und „gleichgültiger“ Spiegel vertritt die Autonomie jenes Sprechens, das ohne eine von einem Subjekt besetzten Position erzählen kann, das also objektiv, durch die Stimme eines Dritten, über das Unsagbare berichten kann. Der famose, letzte Satz des Romans „Es war Mord“ ist nicht eine simple unpersönliche Satzstruktur, er wiederholt doch die unpersönlichen Strukturen, die die Spiegelerlebnisse einführen und begleiten. Nur Malina, der letzten Erzähler- und Figurinstanz, wird eine wirkliche Existenz zugesprochen. Der Text erteilt dem subjektiv-weiblichen Teil eines Erzählers eine Absage, aber rettet die Erzählung selbst, indem mit der Figur von Malina, als „Platzhalter“⁹⁷ der Kunst, das Weiterschreiben möglich wird.

93 Schmidt-Bortenschlager meint, dass der Spiegel eigentlich die Wand selbst ist, und das Spiegelstadium nicht zur „Identitätsführung, sondern zum Akzeptieren des fremden Bildes“ führt. In: Schmidt-Bortenschlager 1985, S.44., Zitat nach Bachmann 1984, Bd. 3., S. 335-336.

94 Grimkowski, Sabine: Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza* und *Malina*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1992, S. 149.

95 Bachmann 1984, Bd. 3., S. 336.

96 Ebd., S. 335.

97 Vgl. Bachmann 1984, Bd. 4., S. 237.